

Darrera Kiarostami

En parlar de cinema iranià, el primer i moltes vegades l'únic nom que ens revé –si és que ens en revé cap– és el d'Abbas Kiarostami.¹ El seu tempo contemplatiu, admirat als festivals europeus, denota una manera de concebre la imatge molt personal, seguida i/o compartida per altres realitzadors, com ara Mohsen Makhmalbaf, director de *Gabbeh* (1995), que vàrem poder veure aquest estiu al Palau Soller de Palma.

Els dos participen d'alguns trets comuns, que tal volta podríem resumir en el concepte de *neorealisme poètic*. De fet, Makhmalbaf s'ha anat desmarcant del contingut polític d'alguns dels seus films (com ara *Les noces dels beneïts* (1989), sobre les víctimes de la guerra Iran-Iraq) i ho ha justificat així: "M'he allunyat del cinema polititzat per anar cap al cinema poètic. He anat comprenent que la política ens encadena. L'art, pel contrari, ens allibera. L'evolució artística tendeix cap a l'originalitat. Si ens cercam a nosaltres mateixos, ens encaminam cap a la llibertat. Per aquesta raó, m'estim més la poesia que la política."

Pel que fa al component neorealista, que no oblida mai un toc de crítica social, els dos directors manifesten opinions complementàries. Kiarostami diu: "És un fet que les pel·lícules sense històries no són gaire populars entre el públic. I en canvi, una història també necessita forats, espais en blanc com els dels mots encreuats, buits que hi són perquè el públic els ompli. Les històries impecables que funcionen perfectament tenen un defecte important: impossibiliten intervenir el públic." Es tracta d'afirmacions molt discutibles,²

¹ Vid. BONET, DANIEL. "Abbas Kiarostami o l'art del poema visual". *Temps Moderns*, 60 (febrer del 2000).

² Qualsevol obra d'art, des del moment en què és rebuda per una persona diferent de la que la va crear, és forçosament completada, manipulada, connectada a d'altres. Totes les pel·lícules amb valors artístics contenen imatges suggerents, personatges ambigus, dobles i triples lectures. Pensau, si no, en les múltiples interpretacions que han generat històries tan "impecables" –i tan diferents– com *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940) o *El club de la lucha* (D. Fincher, 1999). Per aconseguir-ho, no els han estat imprescindibles els "espais en blanc" que alguns cineastes confonen amb la buidor, la falsa mistica, la lentitud exasperant de qui no té res a dir.

però que troben més d'un punt de connexió amb Makhmalbaf: "Les històries pertanyen a les novel·les i al cinema. A la vida real, vivim una sèrie de moments, però no una història. Podem condensar un any de la vida de qualcú en una cinta de dues hores conservant-ne únicament els moments que ens interessin."³ La conclusió d'aquesta manera d'entendre la narració (?) cinematogràfica és, segons Kiarostami, oferir "un cinema a mig fer, inacabat, que es pugui completar gràcies a l'esperit creatiu dels espectadors". A ca nostra, el seguidor més clar d'aquestes teories és segurament Marc Recha.

Gràcies a la projecció internacional proporcionada pels festivals on Makhmalbaf, però sobretot Kiarostami, han obtingut diversos guardons, a Europa tendim a uniformar el cinema iranià. La darrera mostra vista a Palma n'ha estat *El círculo* (Jafar Panahi, 2000), també premiada a Venècia. *El círculo* recull algunes de les constants dels dos directors esmentats: els diàlegs breus, el predomini de la imatge, l'absència de música, l'intimisme del relat, l'ambientació realista (moltes vegades sense decorats)... Però en d'altres aspectes, el film s'allunya de la (pretesa) simplicitat de Kiarostami i Makhmalbaf. I ho fa, crec, per dos motius bàsics. Un és el d'emfasitzar el seu component metafòric, ja present des del títol mateix, amb plans com el de la fugitiva de la presó enquadrada des de darrera de les "reixes" d'una taquilla de cinema.⁴ L'altre motiu, i el més important, és remarcar el missatge de la pel·lícula, adreçat inequívocament a la societat occidental. Moltes de les situacions i de les línies de diàleg semblen pensades a posta per denunciar-les més enllà de les fronteres de l'antiga Pèrsia. De fet, com veurem després, és del tot infreqüent que una cinta ira-

³ ¿No ho trobau una contradicció flagrant? Si ell mateix afirma que les històries "pertanyen al cinema", ¿com és que hi renuncia a l'hora de filmar?

⁴ La metàfora es presta a més d'una interpretació. El pla, ¿es refereix a la seva condició de fugitiva o a la de dona? ¿Parla de la censura cinematogràfica que exerceix el govern iranià? ¿Suggerix la idea del cinema com a presó? I en aquest cas, ¿de quina casta?

niana tracti dels temes que condensa *El círculo*: la imposició del xador, l'avortament, la prostitució, el jou del matrimoni o la pena de mort. Com també és gairebé increïble una frase com "Aquí una dona no és res sense un home", que en un film iranià resultaria sobrer per òbvio. I és que la realitat del dia a dia ja és prou cone-



El gust de les cireres.

Curiosament, aquest és un tipus de cinema que, com deïem al principi, passa com l'ambaixador de l'Iran a Europa, però que algunes vegades els mateixos iranians no poden veure, ja que no segueix les directrius que marquen les autoritats religioses.

guda: no cal introduir-la amb calçador entre les frases dels personatges.

En resum, tot i fer ús d'alguns trets que podríem trobar a *El silenci* (M. Makhmalbaf, 1998) o *El gust de les cireres* (A. Kiarostami, 1997), la intenció de Panahi és explícitament política i això es tradueix en unes imatges i uns diàlegs bastant més directes,

malgrat que no renunciem tampoc al refinament estilístic. Curiosament, aquest és un tipus de cinema que, com deïem al principi, passa com l'ambaixador de l'Iran a Europa, però que algunes vegades els mateixos iranians no poden veure, ja que no segueix les directrius que marquen les autoritats religioses. I en altres ocasions, no té

gaire acceptació. Aquest estiu passat, arran d'una estada en el país, qualcú ens va dir que les pel·lícules de Kiarostami eren "pel·lícules per a festivals europeus", però que no feien per a ells. Tot plegat convida al debat. ¿Com és possible que el cinema que representava l'Iran fora de les seves fronteres no sigui considerat *representatiu* pels mateixos iranians? ¿Per què no s'hi senten identificats? ¿Perquè no el coneixen? ¿Perquè no s'hi veuen? ¿Quedarà la cultura occidental amb una imatge –i mai millor dit– errònia dels valors, de la gent, de la vida iraniana actual? ¿O és justament al contrari? És a dir, ¿és només el cinema alternatiu, de vegades clandestí o censurat, l'únic que no menteix, l'únic que pot transcendir els missatges o la superficialitat de les pel·lícules que la majoria dels iranians sí aprecien?

Precisament, els films que fan anar públic a les sales poden dividir-se en dos grans blocs que convé tenir en compte si no ens volem conformar amb una imatge parcial d'aquell panorama cinematogràfic. Darrera Kiarostami i companyia, doncs, trobaríem un segon bloc amb cintes de marcat caràcter psicològic (enguany triomfen títols com *Maral* o *Un paraigua per a dos*), de vegades esperonades per una trama més o menys thrillesca que hi aporta una dosi d'intriga i potser qualche escena d'acció, alhora que dinamitza la tensió dramàtica. Observar aquestes pel·lícules és curiós si passes uns dies al país perquè les diferències entre la realitat del carrer i la cinematogràfica són notables. Moltes dones, per exemple, no vesteixen mai el xador a la pantalla.

Observar aquestes pel·lícules és curiós si passes uns dies al país perquè les diferències entre la realitat del carrer i la cinematogràfica són notables.



El silenci.

Els seus vestits s'assemblen més a jaquetes llargues que els cauen per damunt els genolls i que, per tant, permeten veure uns vaquers moderníssims i intuir, de passada, la mínima part de l'anatomia femenina que representen les cames. Vesteixen de colors llisos (en això segueixen la norma), però en canvi els mocadors solen esser de colors o amb estampats, molt poques vegades negres. No els veuen els cabells, d'acord, però la part del cap que queda descoberta (és a dir, del front a la barbata, perquè gairebé mai no mostren el coll) exhibeix un rostre d'una bellesa serena, gens ostentosa, ressaltada per uns tocs lleus de maquillatge. Tot plegat, res a veure amb les masses ingents de xadors ambulants que podeu veure a tot arreu tan aviat com sortiu de Teheran. I una contradicció més per a un sistema que ha imposat el vel a les dones per evitar "el pecat".

Moltes actrius posseeixen una mirada greu, una mica severa. En aquestes pel·lícules, no riuen mai. Com a molt, somriuen. N'hi ha que porten joies. No fumen. Encara que al final podem percebre una certa supeditació als homes, els personatges femenins tenen una presència dramàtica ben definida i no és gens estrany que l'acció els giri al voltant o que les seves decisions siguin cabdals en el desenvolupament de la trama, cosa que no sembla que ocorri a l'anomenada vida real.

La llista de detalls es faria interminable: els personatges d'aquestes pel·lícules utilitzen cadires per seure, cosa no gaire freqüent a moltes llars iranians, bé sigui per costum o per manca de doblers; a un pla s'hi pot veure, de refilada, un anunci de vaquers Levi's; els interiors estan decorats amb un - mal - gust europeu; la música de la banda sonora és decididament occidental quant a ritmes i melodies, tot calcant els clixés de la típica música de cinema per a les escenes festives, d'acció o d'enjòlit i deixant la música amb més arrels relegada a un moment molt concret (una escena rural o els crèdits finals, per exemple) o fins i tot fent-la desaparèixer per complet; etc. Encara que podríem continuar aquesta llista, es-

mentarem només que els exteriors es localitzen gairebé per sistema a cases de classe mitjana-alta, a les avingudes o a bars o restaurants d'estètica moderna, per a gent d'un cert poder adquisitiu.

El caire més realista l'aporten les relacions entre homes i dones, o més ben dit, la visualització d'aquestes relacions. És clar que ells i elles no es toquen mai, seguint estrictament el codi de decència imposat. Com a molt, un contacte lleu de dues mans o d'una mà i un braç durant uns segons molt breus. Curiosament, les històries d'amor són un dels gèneres preferits pel públic iranià. Com en poden rodar tantes sense implicar-hi mai la carn quedarà com un prodigi d'originalitat... o com un absurd.

Per acabar l'apartat, esmentarem el tret sorprenent que aquest grup de pel·lícules evita la propaganda islàmica explícita, tot i que en una gran majoria de casos els temes giren al voltant de la idea del bé sobre el mal. En general, doncs, no són films dolents. Si bé no hi podem admirar gaires troballes expressives, les mancances s'intenten suplir a través de l'elaboració dels diàlegs, el treball actoral i una original explotació dramàtica de situacions en principi convencionals, com ara un robatori.

El tercer gran bloc estaria format per les pel·lícules d'acció que tant triomfen en el carrer Lalezar de Teheran. Amb títols com *Escapada de l'infern* o *La dansa de la mort*, els iranians gaudeixen d'un seguit de persecucions, tirs, assassinats, qualche explosió baratera, qualche helicòpter en el desert i poca cosa més. Aquí, la narrativa és encara més funcional, al servei d'una evasió d'hora i mitja. L'allargament de la intriga és clau per poder dosificar unes seqüències pretensament espectaculars que el pressupost no permet gaire espesses. És així que entre pistola i pistola s'hi escolen llargs diàlegs... i llargs silencis. Quant a la posada en escena d'aquests diàlegs, els realitzadors opten per una cadena de primers plans i els seus contraplans, tan rutinària com eficaç, que escruta a fons l'expressivitat dels actors i que també és una constant en el bloc comentat abans.

Això sí: el toc de modernitat que no hi falti. I ara com ara, aquest toc el posen invariablement els mòbils. A la majoria de les ciutats no en veureu gaires, per no dir cap. En canvi, a les pantalles, en surten per pa i per sal. Fins i tot apareixen en els cartells anunciadors com a tret distintiu dels personatges. En aquestes cintes parlen més a través dels telèfons mòbils que dels ordinari, fins al punt que aquests darrers arriben a desaparèixer. De vegades, s'usen com a sorpresa dramàtica: a un policia amagat li sona el mòbil quan està a punt de desaparar contra una segrestadora, de manera que ella es tem de la seva presència i posa en perill, de rebot, la vida d'una nina petita. En altres ocasions, s'arriba al ridícul: en una escena de tiroteig a tres bandes amb multitud de personatges disparant des de diversos fronts, a un policia li sona el mòbil... i contesta! No cal dir que les dones hi tenen un paper actiu com a assassines, conspiradores, lladres o còmplices, en una mena de reivindicació, barroera i maniquea, del rol que la societat els nega. De dones policia, no en vàrem veure cap, ni dins ni fora de la pantalla.

Com hem pogut veure, el públic del seu país no sembla compartir gaire les idees multiguardonades de Kiarostami sobre un cinema "a mig fer", obvia la poètica de Makhmalbafi tanca els ulls a la realitat quotidiana. En un país on les discoteques estan prohibides, les dones no poden cantar en públic i l'escassíssim teatre és majoritàriament de caire religiós, la gent acudeix al cinema com una de les principals distraccions. A les sales, encara hi ha molta tendència a asseure's separats: homes a la dreta i dones a l'esquerra. El so és xerec i les butaques no són còmodes. El trispol està farcit de tota casta de restes de menjar, sobretot panets de cogombre i salsitxa; també qualche llosca, malgrat les advertències, en veu ben alta, de l'acomodador durant la projecció, quan veu qualcú fumant. I és que els iranians no poden amagar-se ni en l'occidental fosca de la sala, perquè els llums resten encesos en penombra durant tota la sessió. Al·là vigila sempre. ■